和声艺术发展史

多声史前—— 十九世纪末

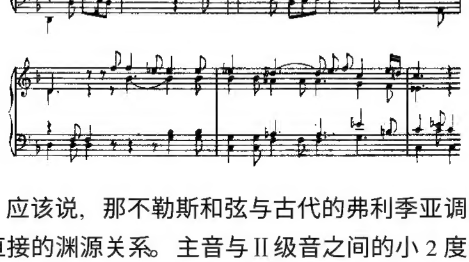
(四之三)

吴式锴

有时, 调式交替的内容范围会进一步扩大, 即从与主调有关的调式引进更多的和弦种类。其中有一个很古老、但对表现新的音乐内容仍具魅力的素材, 这便是人们称做的“ 那不勒斯和弦”。据称它是由于最初用于 17 世纪意大利那不勒斯学派的作品中而得名。我们从作曲家里欧 (Leonard leo，1694- 1744) 的一首女中音咏叹调《唉, 愿罪罚导我于死亡》中便可看到该和弦的多次应用。除了用在主调（d 小调）的第 1 乐句外，还利用那不勒斯和弦转到下方大 2 度小调 (c 小调), 并再一次用那不勒斯和弦构成完全终止。

例 59（原书例 174）

里欧:《唉，愿罪罚导我于死亡》

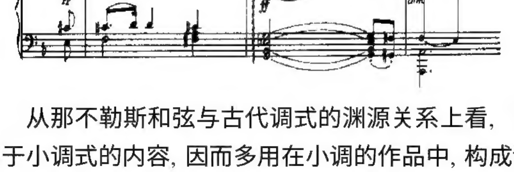


应该说，那不勒斯和弦与古代的弗利季亚调式有着直接的渊源关系。主音与 II 级音之间的小 2 度音程—— 即弗利季亚 2 度是它的核心因素，也是其主要特色所在。在此意义上, 那不勒斯和弦也可被认为属于调式交替的范畴。然而这一和弦的应用是伴随着大小调体系的逐步形成而发展起来的。从上例中, 我们即可看到那不勒斯和弦是与和声小调结合在一起的。它取代了完全进行中下属和弦的位置，与属和弦中的导音形成特有的减 3 度进行 (可以是直接的; 亦可先进行到终止四六和弦或属的属和弦而构成间接的关系)。于是, 在理论上, 尤其是在教学上, 又把它归入变音和弦的类别, 认为那不勒斯和弦是将调式 II 级自然音三和弦 (学生早已掌握的内容）的根音降低半音变化而来的。

由于那不勒斯和弦具有其独特的风采，于是巴赫时期以至维也纳古典乐派的作品常常在音乐表情上给以强调, 借以突出它的效果。如在下面巴赫与海顿的两个曲例中，均把那不勒斯和弦显要地置于骤然强奏的部位。

例 60（原书例 175） 巴赫: 平均律 I 8

例 61（原书例 176） 海顿: D 大调钢琴奏鸣曲

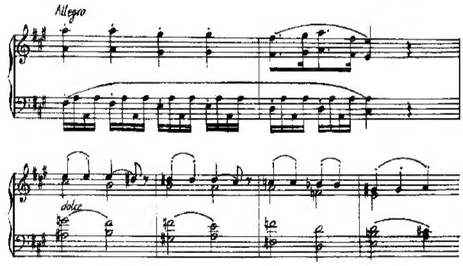


从那不勒斯和弦与古代调式的渊源关系上看，它属于小调式的内容, 因而多用在小调的作品中, 构成调式类别内部的一种色彩性变体。但这种应用的限制很快被突破, 使那不勒斯和弦与大调式相结合。这无疑拉

© 1995-2004 Tsinghua Tongfang Optical Disc Co., Ltd. All rights reserved.

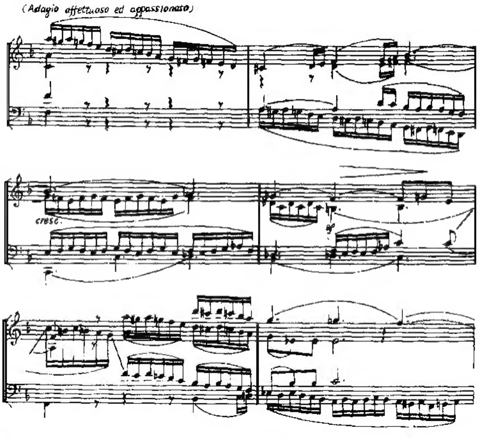
大了和弦与作品主调的调式距离，形成较大的调式色彩反差，由此便进一步加强短暂的调离心趋势。我们从贝多芬第 7 交响曲第 I 乐章副部以后便可听到那不勒斯和弦在大调中突如其来地闯入，好似顿时把我们推到调渠道的边沿之外。在莫扎特的作品中也可遇到这种情况。但他巧妙地采用其它的辅助手段作为过渡，从而使那不勒斯和弦与远离它的大调基础变得融合。如下例中，在明确地展示主调过程中，加进短暂的减七和弦连锁进行，使人们在听觉上获得接受更大变化的准备。之后首先引进交替的同主音小调VI级和弦，它同时也成为那不勒斯和弦的副属功能。这样，最后出现的那不勒斯和弦便有如水到渠成，觉得是理所当然的了。

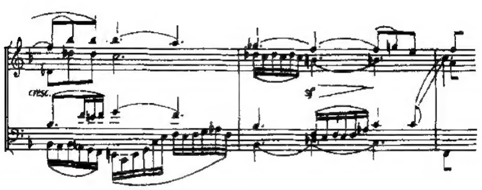
例 62（原书例 177） 莫扎特：钢琴变奏曲 K· 137



由于那不勒斯和弦在音乐中的这种色彩上的意义，贝多芬则进一步将它融于促使调离心趋势的总体手段之中。在下面这一精彩的音乐片断里，贝多芬以首尾的 F 大调作为基础调式，而在中间过渡的 6 小节中（第 5 小节的第一次终止主和弦除外），融汇了副属和弦；交替小调的VI级、自然VII级、IV级（s）和弦与 I 级小主和弦（t）；以及那不勒斯和弦与增六和弦等。这些和弦在调内构成一段时间的喧宾夺主趋势。最后 F 大调主和弦的再次展现有如一次旅途跋涉之后的回归。从这一段不长的“出行”中，确实使我们领略到一种变化多端的绚丽风采。

例 63（原书例 178） 贝多芬：第 1 弦乐四重奏



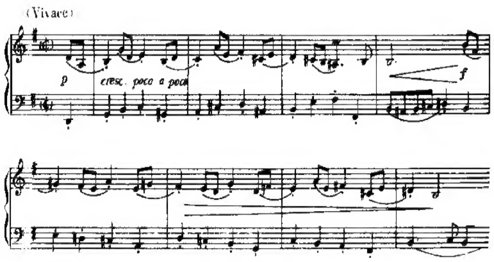


［XVIII至 XX 略］

XXI. 二、三声部多声织体的和声内涵

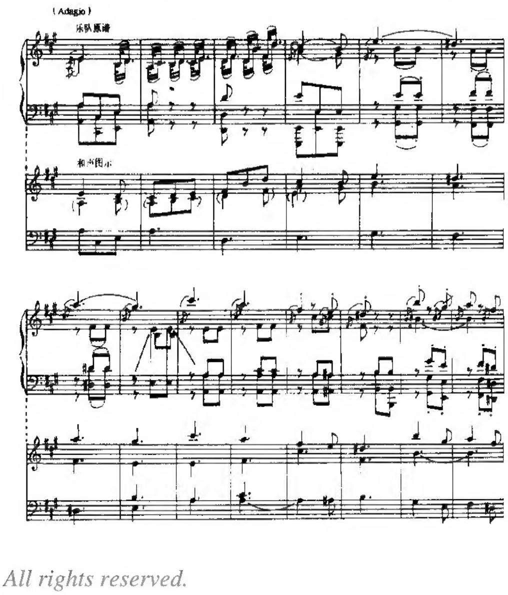
我们知道，维也纳古典乐派代表着器乐发展的时代。同时它又处在主调音乐完全确立的时期。然而，复调音乐的线条思维方式却仍继续施展着它的影响，并直接延伸到主调音乐结构中。在这两者互相交替的过渡时期，我们已经从巴赫身上看到两种思维方式相互融合的具体体现，如例 32。下面则是一个更为典型化的例证。

例 64（原书例 207） 巴赫：布雷舞曲



可能由于器乐织体的独特性、键盘乐器地演奏技法以及新的美学情趣等原因，在维也纳古典乐派前期的音乐中，三声部（甚至二声部）的主调织体具有非常典型的意义。有时并会出现在完全不受声部数量和演奏技术限制的乐队作品中。

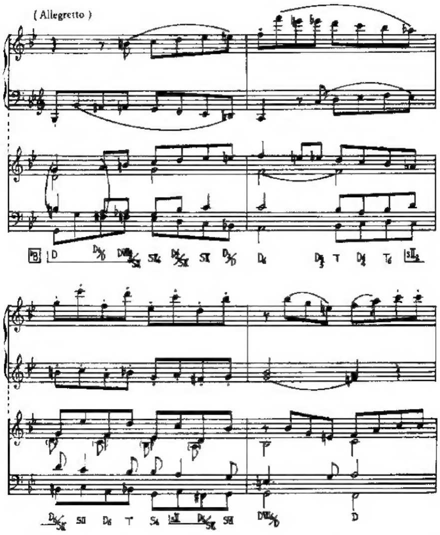
例 65（原书例 208） 海顿：第 45 交响曲



© 1995-2004 Tsinghua Tongfang Optical Disc Co., Ltd. All rights reserved.

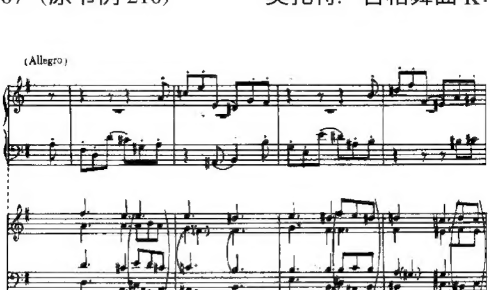
这一时期的许多作品，都象例 64 中巴赫作品所示那样，即使音乐仅由两个声部构成，但其和声内容却展示得十分明晰。尤其是某些较为复杂的离调关系，由于体现和弦性质的重要因素已暴露在声部线条中，因而确定和弦的完整面貌十分容易。如下例中的两个声部已把确切和声功能的性质勾画得十分清楚。比较原谱及其和声展示的图式。

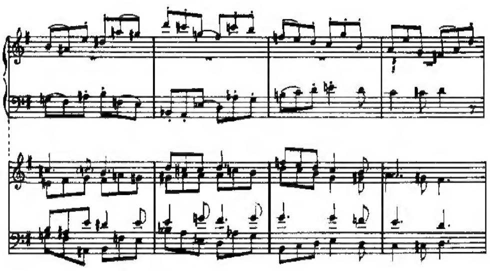
例 66（原书例 209）　莫扎特：第 18 钢琴奏鸣曲 K570



为了更准确地把握二声部所代表的和弦性质，我们须根据已经明确显示出的某些和声关系进行推断。当然，对和弦的判明更须依靠对时代风格的深入领悟和正确理解。如在下例中，由于低声部已在前几小节中明确展现出属和弦的副属导音，于是我们便有充分根据将后面的诸多低音半音下行确定为增六和弦向属和弦的进行。况且，两声部之间的平行大三度关系在维也纳古典乐派时期也常是增六和弦向属和弦进行时外声部关系的典型体现。

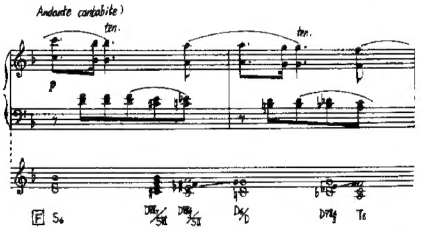
例 67（原书例 210）　莫扎特：吉格舞曲 K. 574





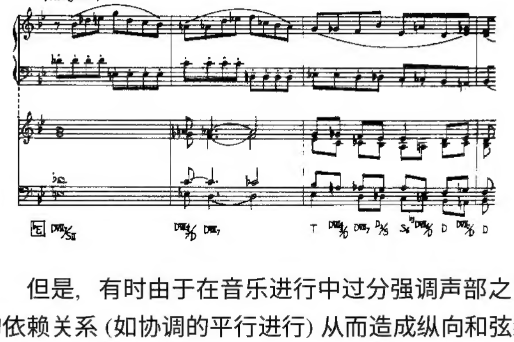
根据上述原则，我们便可透过二、三声部的表面形式，去捕捉和声的真正内涵与本质。当我们掌握并熟悉了维也纳古典乐派的和声表现手段与风格特征以后，我们便能毫无困难地察觉到下例的和声绝非仅仅是简单的平行六和弦的线条式进行。从下方声部中 3 度音程的半音下行，我们即可感受到连锁进行的气息。事实上，第 1 小节第 3 拍升 C 音的出现，已经把减七和弦明确地展现出来了。

例 68（原书例 211）　莫扎特：第 41 交响曲



不过，在二、三声部的织体中，有时由于声部的线条意义被强化，而可能促成和声节奏不十分规整——和弦时值关系缺乏规律性。从纯和声的角度说，和弦的布局可能失去规范的章法。然而，这也许正好说明由于声部运动的自由无羁，从而带来和声上的一种舒放与洒脱。

例 69（原书例 212）　莫扎特：第 18 钢琴奏鸣曲 K570



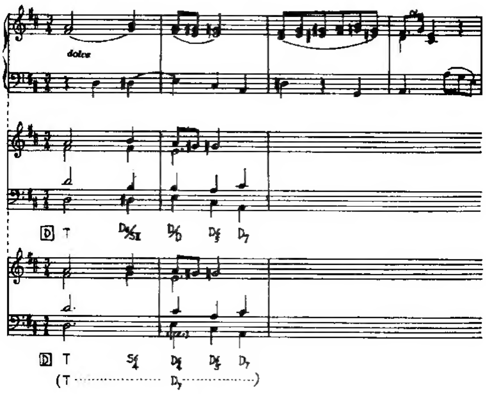
但是，有时由于在音乐进行中过分强调声部之间的依赖关系（如协调的平行进行）从而造成纵向和弦结构性质的含混，这确实会使我们在判明和弦上处于十分困惑的境地。此时，我们好象只能感受到一个大致的去向，而不能看清脚下所踏的具体路径。应该说，这种现象既说明历史的由来——因为它是和声尚未成熟时

© 1995-2004 Tsinghua Tongfang Optical Disc Co., Ltd. All rights reserved.

期的一种反映；但也预示着未来的前景，因为以后它又成为 19 世纪后期和声发展的新趋势。从下例的前两小节中，我们可能作出两种和声阐释。见图式：

例 70（原书例 213）

莫扎特：小步舞曲 K355（K₆576b）



以海顿、莫扎特和贝多芬三位大师为代表的维也纳古典乐派在历史上为我们树起一面光辉的旗帜。在漫长的音乐演进变革的征途上创建了一个完整严格的和声语言规范体系，从而确立了主调音乐的坚实基础。在音乐中，通过简洁朴素而又富有情趣的和声语言，以十分明晰严整的曲式结构，恰如其份地表现了音乐的古典美。维也纳乐派确实把艺术的古典主义推到一个完善的境地，从而成为古典主义音乐流派最成熟的高峰。历史证明，这一时期的音乐艺术成果是音乐历史长河中继往开来的一个伟大的里程碑。

XXII．浪漫主义的悄然萌生与发展

公元 1791 年，伟大的古典主义大师莫扎特辞世而去。维也纳的另外两位代表人物海顿与贝多芬则分别生活到 1809 年与 1827 年。无论如何，音乐中的古典主义应该说已于 18 世纪 90 年代基本走完其自身的历程。它完成了一个伟大的历史使命，为人类写下艺术史上极其光辉的一页，给我们留下价值难以估量的丰硕音乐遗产。

那末，此时艺术家们将面向何方？他们在艺术创造上将以什么新意呈现在通向未来的征程上？

实际上，我们已从贝多芬于 18 世纪最后 10 年特别是进入 19 世纪以后所创作的音乐作品中看到了艺术发展新的前景。

古典主义艺术的成果是人类艺术创造中一个伟大创举的结晶。它反映着人们在一个特定历史时期内的观念、思维、心态和情趣。这一切当然以客观世界的内在性质——社会的结构与生活实践的特征为其生成的条件和依据。由此我们得到这样一个认识：任何一个历史时期，艺术家们总要在社会生活实践的基础上以特定的艺术观点和创作方法进行有别于过去旧模式的新形态的艺术创造。

19 世纪欧洲社会的动荡，使人们的思想受到强烈的震撼。艺术家们观察着眼前所发生的一切。他们思考着面对的各种事物以及未来的前景和命运。这种客观环境促使他们不能再循规蹈矩地按照过去的——古典主义的模式规范自己的思想行为。他们要求进一步肯定个人自我的能动价值，同时又想投身到广阔无垠的大自然与亿万人的集体怀抱中。这时人们的思维获得空前的解放，艺术家们则更是任凭自己的思绪在辽阔的空间自由驰骋。他们真切地感到在艺术创作中如不采用更为开阔的表现方法和技巧便不能描绘和反映出新时期人们内心的真实情感。我们已经从贝多芬的许多作品诸如第 3、6、9 等交响曲中分别感受到他对变革现实、热恋大自然与憧景人类美好未来的浪漫情操。

然而音乐中的浪漫主义特征并非在古典主义临终时才突然闯入我们的时代，它早已孕育在较为久远的历史时期中。伴随着古典主义的发展和成熟的过程，浪漫主义即悄然萌生并开始缓慢地发展着。因为，对美好的渴求与内心情感的自我宣泄，并不仅是浪漫主义者才独具的特质。只不过以前当社会结构处在特定的客观形态中时，人们在严谨有序的环境下生活，自然地形成以理性为主导的生活与审美情态。但即使在人类社会被这种古典主义精神复盖着的时期，我们仍可以不时地从当时的艺术作品中察觉到某些浪漫情趣的表现，只是这种征候没有象在 19 世纪中期那样成为艺术的统治潮流而已。

从艺术表现手法上看，浪漫主义是要逐渐突破古典主义那种严整的形式和理性主义的表现特征。它要求音乐表露得更为自由洒脱，色调更为丰饶多变。有时要求光彩夺目，而有时则更为强调暗淡温雅，如大调降VI级音所带来的那种含蓄情调。

[XXIII、XXIV略]

XXV．5 度音响的抒情风采

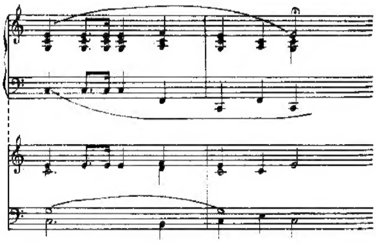
从 19 世纪中前期的浪漫主义音乐里我们不难发现，下属功能变格关系所带来的新风格不仅仅在于其应用的频繁程度，而和弦出现的旋律部位与构成形态则是有着极其重要的作用的。

以肖邦的 a 小调练习曲为例。乐曲开始短小乐句的反复完全建立在 C 大调的变格进行和声上。我们不妨设想，在维也纳古典乐派的风格前提下，如果说第 1 个下属和弦（旋律的下属音上）尚可如此处理（然而更

© 1995-2004 Tsinghua Tongfang Optical Disc Co., Ltd. All rights reserved.

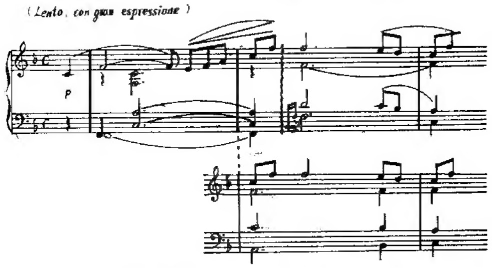
多的可能还是采用属七和弦）的话，那末第 2 个下属和弦（旋律的主音上）则难得作这样的配置。因为古典主义的力度性和声风格崇尚的是丰满充实的 3 度与 6 度以及具有某种紧张度的音响，而协和的 8 度与 5 度除了由声部的合理进行自然地促成外，对其空泛的音响则是谨慎对待的。然而浪漫主义的抒情风采则是有意渲染由 5 音旋律位置的和弦所展现的外声部为 5 度音响的特有色调。比较下面曲例的原作与所设想传统和声配置的图式。

例 71（原书例 245）　　　　肖邦：练习曲 OP. 25—11



我们知道，舒曼是一位喜于沉思瞑想的音乐诗人。在他仍然具有一定贝多芬气质的音乐中，却往往会透出令人惊喜的浪漫主义光辉。著名的《梦幻曲》开始乐句顶点的主音上，突然从主和弦换成一个既洪亮且高雅的下属和弦。外声部的 5 度音程放射出明亮而饱满的光柱。根据音乐时代风格的要求，我们有理由作这样的判断，如果回溯 50 年，18 世纪的作曲家很可能将下属和弦推迟到小节第 4 拍出现（如所附图式）。

例 72（原书例 246）　　　　舒曼：《儿童情憬》OP. 15

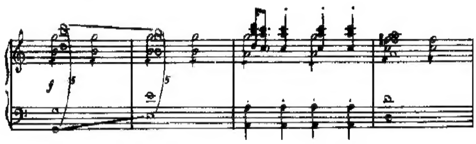


5 度音程的连续可以说是多声音乐史上人们最早创造使用的原始技法。但很快由于其缺陷的被察觉而对它加以回避，从而使所谓的“平行 5 度”成为多声写作中的一大禁律。尽管有的理论家曾发现莫扎特在使用增六和弦时（由德意志增六和弦直接向属和弦进行）出现过平行 5 度的情况，而且专为这种和声进行引起的平行 5 度定名为“莫扎特平行 5 度”，并宣称这是和声写作中唯一可以解除禁律的情况，但是，且不说这具体的实例是由于什么因素而“认可”了这种传统的禁忌，我们却更容易从莫扎特（以至贝多芬）的作品中找出更多的在使用增六和弦时有意回避平行 5 度的范例。……

……

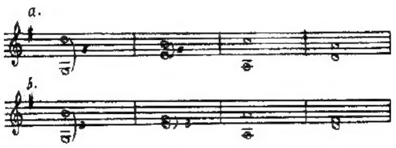
……不过，我们确实从莫扎特的一部作品中，发现有过这样一次平行 5 度的应用（但不是在使用增六和弦的情况下），这就是歌剧《后宫诱逃》的序曲。见下例：

例 73（原书例 250）　　　　莫扎特：歌剧《后宫诱逃》



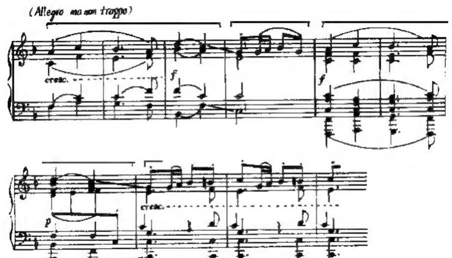
无论从莫扎特的才智或听觉敏感度来考察，都没有理由把这极为明显的外声部平行 5 度归结为作曲家的失误。那末，正确的答案究竟是什么呢？合乎实际的解释应该是：声部关系的规范向对和声功能的需求作了不得已的让步。即以现有的高声部（下例 a）取代了与该和声最为协调适宜的低 3 度的旋律线条（下例 b）。无论如何，平行 5 度绝对不会是莫扎特写作的出发点。

例 74（原书例 251）



类似莫扎特音乐中的这种个别现象，我们也能在贝多芬的音乐中偶然发现。并且，其产生也出自相同的缘由，即和声功能力度所要求的和弦结构形式成为压倒声部关系的首要因素。在下面的音乐片断中，由此而引起的外声部平行 5 度，恰好处在乐节呼吸之间的间隔部位，因此这一连接关系不为听觉所注意，从而淡化了这本应免除的弊端。对贝多芬来说，平行 5 度的产生同样不是因而是果。

例 75（原书例 252）　　　　贝多芬：第 6 交响曲

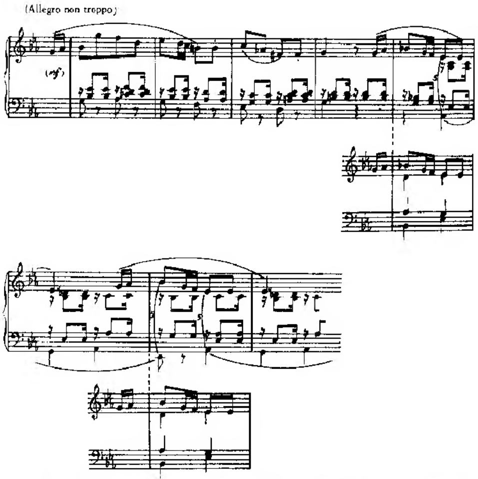


但是，在 19 世纪的浪漫主义思潮中，人们似乎又从这古老神秘的纯 5 度音响中重新领悟到了些什么。

© 1995-2004 Tsinghua Tongfang Optical Disc Co., Ltd. All rights reserved.

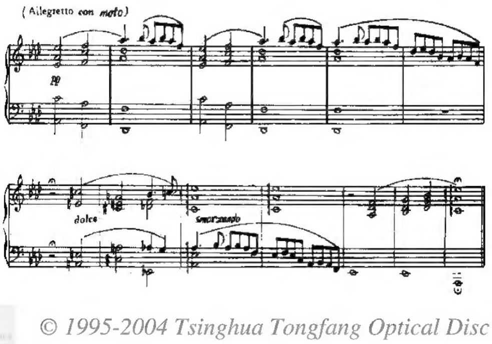
仍保留着某种古典主义气质的门德尔松，这时也被时代驱使而迈出了这“破格”的第一步。例如在下面《无词歌》的这一短小片断中，自始至终十分鲜明的属于3个调号的整体旋律突然从第5小节配上4个调号（下5度音列）的和声（谱下所附和声图式为保持原来调性的和声假设）。我们从这突然的转折中顿时感受到一种无穷的新韵味。这一方面来自新调性地闯入。在某种程度上，旋律与和声之间似乎已构成异调关系，使音乐具有一定的双重调性的性质。另外，外声部之间的5度音程——主、属和弦之间所构成的反向5度进行更是形成新风格的重要因素。

例76（原书例253）　　门德尔松：无词歌OP.38—2



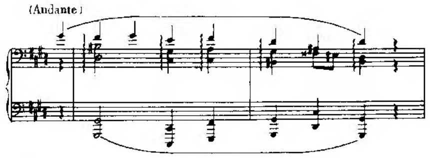
浪漫主义的艺术家李斯特则利用这种外声部的5度音响更充分地展示抒情优美的格调。在下例1、2小节之间和3、4小节之间的两次强拍的反向5度关系里，各自又在中间嵌进一个外声部为8度音程的和弦，这就更加强了柔弱协和的色调。和声的开展主要由外声部以反向进行造成的音区扩张与和弦关系的下3度倾向作为前进的动力。第8、9小节之间与末尾的第12、13小节之间，又两次以外声部的反向5度关系构成完全终止。这一切再与柔美的五声音阶旋律线条相互融揉，确实构成一幅安怡静谧的图画。

例77（原书例254）　　李斯特：《旅游岁月》



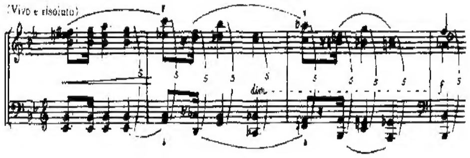
舒曼的音乐虽然在和声的倾向关系上仍有一定的紧张度，色调上也较趋于浓重，但有时也采用连续5度的外声部框架进行和声色彩上的调配。我们注意到，下例末小节中的反向5度是发生在属和弦与它的副属和弦之间。这两个和弦无论在调性中所处的功能地位，还是在它们之间的功能倾向上，都仍然表现出和声的力度性质。加之副属和弦采用了不协和的属七和弦形式，这就更能避免连续5度在音乐的整体格调上可能产生的不协调性。

例78（原书例255）　　舒曼：交响练习曲



看起来，肖邦可能是一个更为大胆的革新家了。因为在他的作品中，风格手法的容量似乎更为宽广，不同情绪展现的幅度也较为强烈。所以，有时他索性将具有较大反差格调的和声手段结合起来，从而形成特有的和声风貌。如下例，典型力度化的属七和弦连锁进行与非力度性的连续5度融为一体。

例79（原书例256）　　肖邦：玛祖卡OP.17—1



[XXVI略]

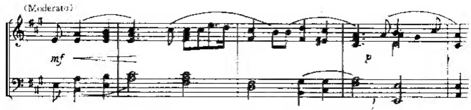
XXVII. 调性扩张与意外进行对调基础的动摇

尽管浪漫主义“自由化”的和声思维使古老的和声“大树”生长出繁茂的枝叶，并开始绽放出各种绚丽花朵，但这巨树的主干却仍然按照它原本的特性和形态继续生长并逐渐粗壮起来。这即是说，古典式的和声功能逻辑关系仍在其原有的规范模式基础上向前发展着。它的主要表现形式是副调和声功能的成熟与繁衍。例如，我们从门德尔松于1829年创作的一首无词歌（见下例）中便可看到，在副调的属功能和弦前面扩充出下属功能和弦——副下属功能 sII_5^6 这意味着仍在主调控制下的副调，其功能关系逐渐走向成熟完备。此例中，副下属II级五六和弦是在主调调式自然音中悄然生成的，它并未引出新的变化音（调外音）。但由于该和弦没有降低主调VI级音（内声部的#F），即未构成此时代惯用的减七和弦结构，这便使它失去作为导音七和弦（D VII_5^6）的意义而成为典型的半减七和弦结构的II

© 1995-2004 Tsinghua Tongfang Optical Disc Co., Ltd. All rights reserved.

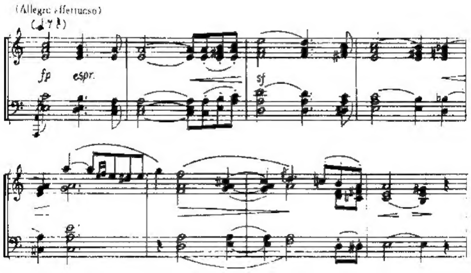
级和弦（sII$^6_5$）了。

例 80（原书例 282）　　门德尔松：无词歌 OP. 9—4



舒曼在其钢琴协奏曲中所采用的下属和弦的下属II级二和弦（sII$_{2/s}$）则通过主调的降II级音（^{b}B）鲜明地突现出来，由此导致作品的和声色彩更趋丰富并逐步走向复杂化。

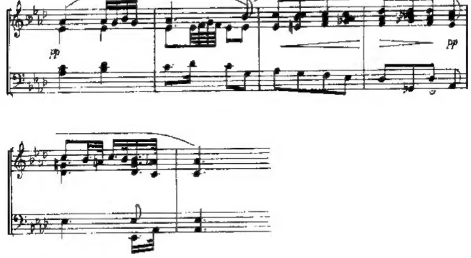
例 81（原书例 283）　　舒曼：钢琴协奏曲



我们早已知道，变格功能的发展代表着浪漫主义发展的新趋向。那末，它必然也要显现在调性扩张的过程中。我们从下例舒伯特于 1828 年创作的作品中看到，第 4 小节中下属和弦的下属和弦（重下属和弦）所作的变格进行（S—$^S/_S$—S）是与第 2 小节的主调变格进行（T_6—S—T_6）遥相呼应的，使这段音乐形成强调变格功能关系的协调整体。副调下属和弦特别采用了和声大调的小三和弦结构，这更增添了浪漫主义的迷朦色调。B 音的重降也进一步加大了调扩张的幅度。

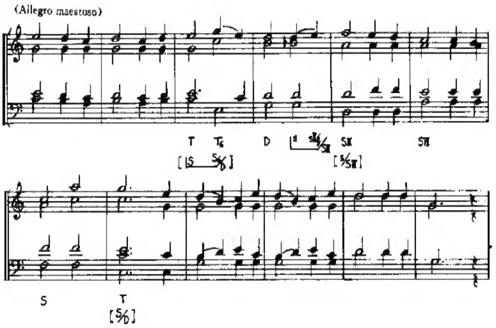
例 82（原书例 284）

舒伯特：c 小调钢琴奏鸣曲 D 958



我们还可以从俄罗斯早期民族乐派作曲家格林卡（Михаил Иванович Глинка，1804—1857）的作品中看到这种变格功能风格的进一步发挥。在下面这首创作于 1835 年左右的作品片断中，除了由第 4 小节降B 音形成的由副调下属功能和弦所构成的典型变格进行之外，其它部位均在主调功能进行的基础上，不同程度地带有某些副调变格功能关系的性质（见用方括弧所作的和声标记），从而使作品具有格调一致而完美的统一风貌。

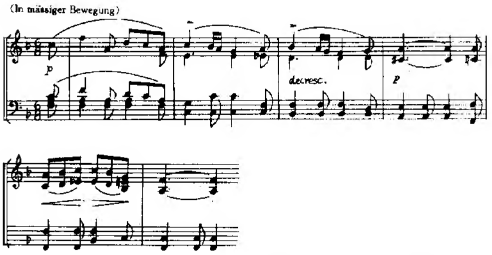
例 83（原书例 285）　　格林卡：歌剧《伊万·苏萨宁》



前面各例所展现的离调，无论是完全功能的或是只含变格功能的，它们都在主和弦上获得解决，使副调有一个圆满 肯定。然而我们有时亦可见到有如乐句半终止式的离调，即副调以疑问句的形式停止在不稳定的属和弦上，属和弦前面则往往扶持以下属功能和弦。这种情况较多发生在向大调VI级和弦进行离调时。如下例：

例 84（原书例 286）

舒伯特：《为远方恋人的黄昏之歌》

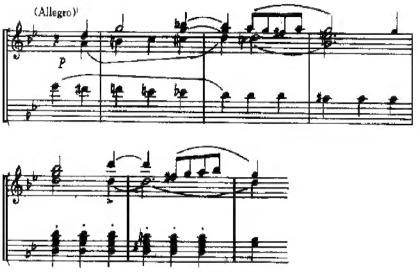


我们注意到，上例第 4 小节的末尾，副属和弦（VI级和弦的属和弦）没有解决到副主和弦（VI级和弦），而是在这副属和弦之后，直接与主调的主和弦连接，这便在两个乐句之间构成意外进行。

在和声的历史发展过程中，和声的意外进行可以被认为是打破和弦序进常规模式的最为直接了当的手段。最初的意外进行也许可以认为是从属七和弦向VI级和弦进行开始的，因为这是当初对唯一有确定倾向目标的和弦所作的违反常规的进行。然而早在莫扎特的音乐中，我们即可发现许多更为突出大胆的意外进行的应用。如下例第 1 乐句结尾属七和弦向重属导七和弦的“解决”。很明显，这一减七和弦地闯入，目的是使和声得以继续展开，以便在进一步延伸的乐句上完成最后的终止。

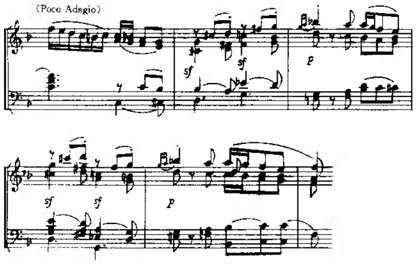
© 1995-2004 Tsinghua Tongfang Optical Disc Co., Ltd. All rights reserved.

例 85（原书例 287）　　　　　莫扎特：第 40 交响曲



正如人们对不协和音响的逐步适应一样，某些意外进行由于多次反复使用，也会使我们习以为常。等到完全失去意外感时，这种“意外”进行也就变成新的“规范”用法了。如下例中属七和弦在阻碍终止所预期的Ⅵ级和弦出现之前，插入向Ⅵ级和弦进行离调的副属导七和弦，这样的进行已是人们所熟悉的了。之后将预期的Ⅵ级和弦又为Ⅱ级和弦的副属和弦所取代，这种以属功能和弦作连锁进行的手法，也早已成为和声语言中的典型模式。但在下例的连锁进行中，由于声部位置的调换与多重倚音（实际上是和声功能的延留）的应用，从而带来各自建立在短小持续音上的两个调性转换的印象，在一定程度上有了调性扩张的性质，这就使和声语言的表现进一步复杂化了。

例 86（原书例 288）　　　　　莫扎特：第 36 交响曲

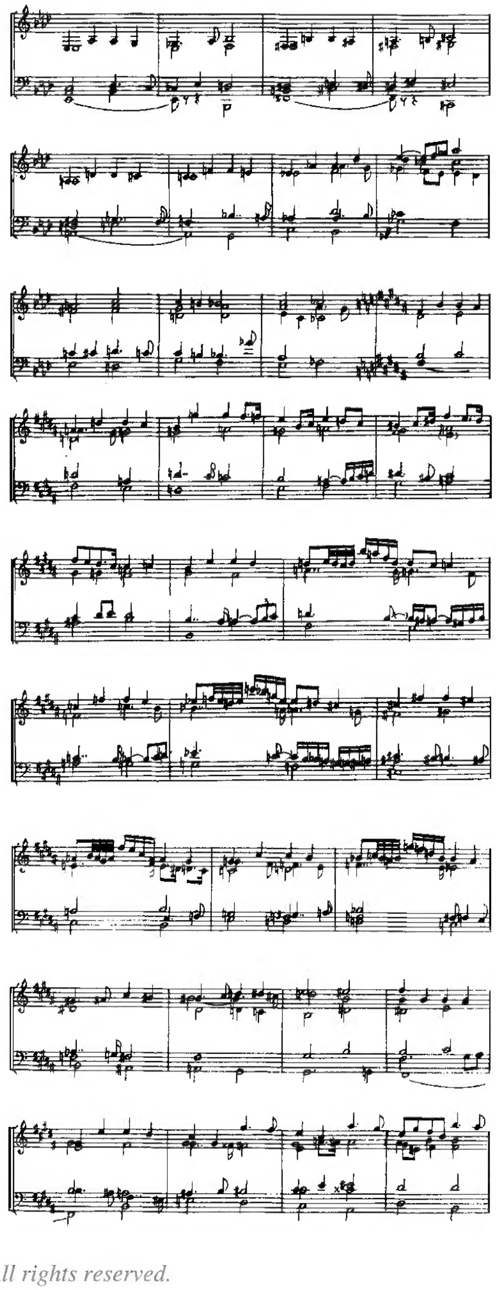


副调扩张与意外进行成为 19 世纪和声发展的一种趋势。不难想象，其直接后果便可能导致调性的暧昧、游移，构成调性发展的自我否定。大小调式和声体系最先被引导至这一边缘的作曲家便是德国歌剧改革大师理查德·瓦格纳（W. Richard Wagner，1813-1883）。

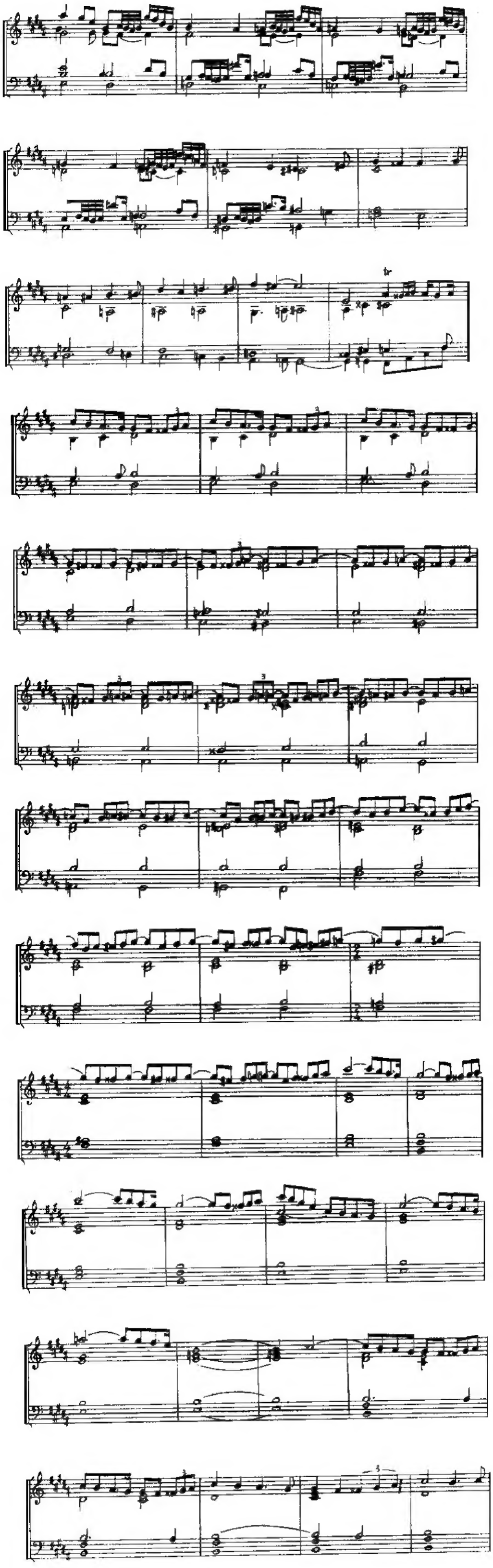
我们知道，浪漫主义倡导各种艺术门类的相互融合。瓦格纳则正是彻底接受了这一艺术发展浪潮。他在创作中集文学、戏剧、音乐、美术（绘画）为一体，并以其中的戏剧的主导，将传统的歌剧改革成适于他所追求艺术目的的“乐剧”。在这种乐剧中，由于戏剧意义的强化、乐队作用的进一步发挥、主导动机对音乐形象刻画的需求，这一切都自然地驱动着对和声语言的创新与发展。而浪漫主义音乐思维的发展方向正是适应瓦格纳乐剧艺术的需求。于是，他在继承前人成果的基础上，把传统的和声技法推至空前未有的高峰。瓦格纳于 1857 至 1859 两三年间完成的乐剧《特里斯坦与伊索尔德》便是以调性扩张与意外进行为标志的和声复杂化发展的典型成果。为了展示和声思维的基本特征与艺术风貌，下面选用了全剧结尾的完整音乐，并缩写成带有主旋律的和声图式，以便更清晰地看出和声应用与调性展开的真实面貌。

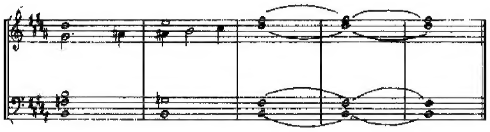
例 87（原书例 289）

瓦格纳：歌剧《特里斯坦与伊索尔德》（图式）



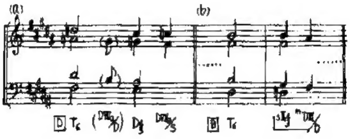
© 1995-2004 Tsinghua Tongfang Optical Disc Co., Ltd. All rights reserved.





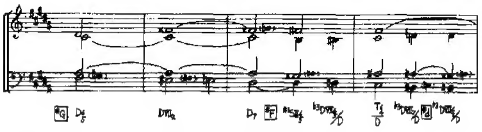
从例中我们看到, 在大多数情况下, 每一调性只保持一个小节的长度, 并且仅由两个和弦构成。它们总是从主和弦进行到属七和弦，成为半终止形态的开放性质。于是，在每一小节调性更换一次的过程中，前调的属七和弦总是以意外进行直接进入后一调性的主和弦, 造成调色彩突变的效果。不过新调第一个和弦的进入，总是有着十分顺畅的声部线条作为引导。因此，调性的过渡既意外新颖，又流畅自然。逐渐地，这一调性模式又在原来和弦的基础上加以扩展，导致音响的进一步复杂化和调性的更加暧昧不明。如第 19 小节（下例 a）与第 34、35 小节之间（下例 b）分别演化成如下的和声进行:

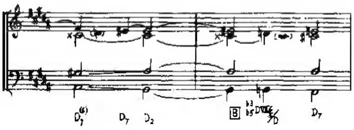
例 88（原书例 290）



从第 38 小节后半开始，和声又以新的素材形式，构成向音乐结尾部分的过渡。两个外声部不断以半音进行造成的音域扩张，给音乐带来一步紧似一步的势态, 和声进行也呈现出十分复杂的表象 (其中的等音记谱则更增加了晦涩费解的成份)。然而不难看出，和声仍然严格依赖规范的和声“ 词语” 向前展开。除了开始以连续不断的属功能不协和和弦展现出升 G 大调（大调的调式性质主要表现在旋律音调上) 以外, 之后的连续 3 个调性—— 升 F 大调、升 d 小调与B 大调均由德意志增六和弦 (B 大调的增六和弦多一个降半音) 进行到属 七和弦或终止四六和弦的和声构成关系表示出来。见下面图式:

例 89（原书例 291）



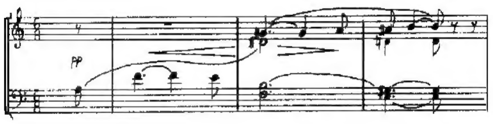


© 1995-2004 Tsinghua Tongfang Optical Disc Co., Ltd.　All rights reserved.

必须说明, 上例中的和声进行均按规范的声部进行法加以处理作成, 和声图式仅为表明调性中的和声功能关系。但在实际音乐中, 瓦格纳为了显示全剧主导动机的音调, 在例 87 第 39 与 40 小节之间则采用了其特定的旋律进行。下例便是戏剧开始时所呈现的概括全剧的主导动机。

例 90 (原书例 292)

瓦格纳: 歌剧《特里斯坦与伊索尔德》



音乐进入B 大调以后的整个 4 小节中, 在D_2 与 T_6 两个和弦之间 (并以 p 与 f 在力度上的交替) 进行多次原地摇摆, 似乎是一种暂时的休整、等待。4 小节之后, 音乐开始继续向最后的高潮冲刺。和声以B 大调为出发点, 以向上 2 度的关系进行调性的依次转移。通过升 c 小调、升D 大调、E 大调, 达到升 F 上的属持续音 (正式回到全曲的B 大调)。每一调性虽然都以正格功能关系明确表示出来, 但都只有两小节的短暂时值。加之低声部建立在半音的迂回下行关系上, 高声部又是以细碎的音符不断向上延绵推进, 而没有明确调性的爽朗音调, 因此这些过渡的调性也只是隐约可见, 起着期待最后光辉顶峰到来的作用。

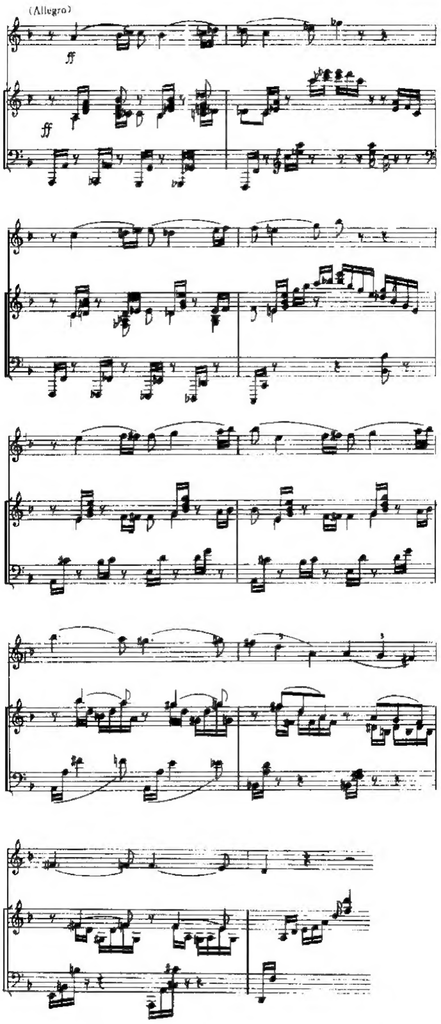
瓦格纳为了体现个人在乐剧创造中的艺术趣旨, 同时也基于服从该剧的内容性质和具体情节, 于是在这一作品中, 创造出一种可以说是史无前例的和声笔调。无终止的旋律与织体使人们难以辨识和划分细小具体的音乐段落。调性的频繁转移又使我们无法静立在某一个部位上。当我们聆听这部作品时, 确实有如随着翻滚的波涛任其荡漾于无际的大海之中。这一伟大杰作的出现震惊了当时的艺术界。赞叹之余, 却无人立即承袭效仿。就连瓦格纳自己, 也由于其创造过于超前而暂时止步。以后的作品均未再继续发展和突破这部乐剧所达到的境地。

诚然, 一切事物的发展总是循其内在的规律性有序地向前演进。然而在量的缓慢积累以后, 总会以质变的形式跃入更高的层次中。瓦格纳在 19 世纪中叶所达到的这一步, 必然是他的前辈走过的路程所引导的结果。那末,《特里斯坦与伊索尔德》所显露的锋芒虽暂时有所停息, 但无疑其成果已孕育在艺术家们的创作灵魂中, 等待时日, 音乐艺术的新成果必然会展现于未来的一旦。

于是, 我们可以观览一下几十年后同样是大小调式和声的新的表现。下面是选自法国作曲家弗朗克 (César Franck, 1822—1890) 作于 1866 年的钢琴与小提琴奏鸣曲第 II 乐章主部主题中的一部分。

例 91 (原书例 293)

弗朗克: A 大调钢琴与小提琴奏鸣曲

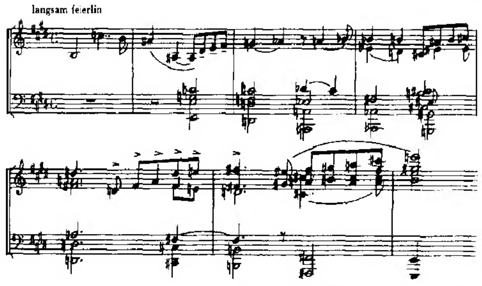


例中表明, 乐曲的和声仍建筑在传统规范的功能关系上。游移闪现的短小调性依然显示出严谨的结构功能性质。意外进行也为和弦的更替变幻增加光彩。此外, 作曲家又往往采用和弦外音式的但极富于色彩效果的线条运动。这一切, 加之动荡、活跃的织体形式, 而使这段音乐十分富有生气。这也许是体现了法国音乐所特有的一种气质吧。

现在, 让我们再选择一首正统奥地利式的作品。下例是作曲家安东· 布鲁克纳 (Anton Bruckner, 1824—1896, 奥) 作于 1891 年至 1896 年之间的第 9 交响曲中第 II 乐章的主题。

© 1995-2004 Tsinghua Tongfang Optical Disc Co., Ltd. All rights reserved.

例 92（原书例 294） 布鲁克纳: 第 9 交响曲



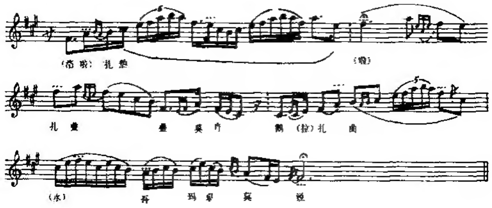
在这段音乐中，我们感到对某些和弦功能性质的确定是十分困难的。有些和弦似乎可以以不同的功能意义归纳到不同的规范关系中去。这说明处于 19 世纪末的这首作品, 在和声关系的复杂性上, 亦即调性展现的暧昧性和游移性上, 比 40 年前的瓦格纳音乐更向前推进了许多。

曲中第 1 个和弦出现在第 2 小节，它与旋律中的升A 明显地结合成 E 大调重属增六和弦（德意志增六和弦)。这一功能的显示与开头两小节旋律音调的调性感是十分吻合的。以主音为低音的转位形式明显地起着确定主调调性的作用。随着旋律的进行, 和弦中的升A 音消失, 而使和声演变成C 音和弦的六和弦性质, 为转调到C 大调创造了前提。作为C 大调主六和弦向下一和弦的进行是十分顺畅和常见的，但在功能关系上却具有一定的暧昧性: 它可能是和声大调的II级七和弦（旋律中的G 音是向和弦 5 音解决的上行倚音）; 亦可能看做是属三四和弦（中声部的C 音是不作解决的延留音)。在这两种推断中，前一种假设更趋合理。因为此后的低音进行明显地显示出这是从下属功能的II级和弦出发，经过重属增六和弦向属七和弦进行的完全功能结构关系。在这个过程中，低音A 上的和弦较难肯定其准确的和弦性质。内声部的降 E 使其成为减和弦。但有人认为它也许是未作解决（向上半音）的倚音（采用等音记谱)。增六和弦之后的属七和弦是降低和弦 5 音的变和弦性质。其所以将变音降D 记成升C，是因为要用等和弦作媒介，即以升高和弦 3 音（升 E）的导三四变音和弦的功能意义，使音乐突然转入D 大调。我们看到，这一调性是用属功能的导音七和弦，而低声部却是以下属音为基础的变格进行模式完成的。下一小节升 f 小调的确立仍然采用了相同的手法: 即以D 大调的VI级和弦取得新调下属和弦的功能意义后，再用导音三四和弦以低声部的变格终止形式解决到主和弦。事实上, 第 3 小节的两个和弦同样隐约地暗示了这种进行关系，从而使我们感到这一特殊的变格功能关系似乎是作曲家在这段音乐中所展示的一种特定和声词语。

至此我们感到，上例音乐中所显示出的这种和声面貌，似乎已使大小调体系的“调性音乐”临近勉强维持调性统一的尽头。这当然仅指基于调性扩张这一手段所导致的调性暧昧含混的后果而言。事实上, 促使调性趋于分裂以至瓦解的，尚有除了调性扩张以外的诸多因素，如和弦结构的复杂化、和弦外音应用的自由化、和弦进行的非功能化偶然化以及声部线条各自的趋向成为和声进行的主导方面等（这些和声手段又会促成丰富多样的新风格的出现)。然而，即使仅仅由于调性扩张而使和声语言发展到这种近乎极限的边缘地带, 已经足以使作曲家们考虑到如何寻求出路的问题。而事实上我们已经能从 19 世纪中下叶的音乐中嗅到一种与大小调风格迥然不同的新气息。这便是自然调式的回归。

(上接第 36 页) 在一首山歌中运用, 是歌手展示自己才华的方法和自我意识的体现。这种山歌显得异常的华丽优美, 有一种层层波澜, 步步锦簇, 富丽堂皇的音乐美，不是好的歌手难以唱好。看下例两首山歌:

例 6 《札热札叠叠莫肖》 四川理塘



歌词大意:

安然啊群山,

我这清泉就要流去。

从这首山歌中看得出，各种昂叠运用是非常的丰富，当你看到牧民们演唱它时，是那么的满足和陶醉，就会知道在这广漠的高原上，只有山歌才能展示人们粗犷、豪放、多情、善良的性格，也只有昂叠才能抒发他们丰富而浪漫的激情和他们对生活的热爱、对大自然的眷恋。从中能够领略到百花盛争艳、群山连绵、清泉淙淙的草原景色。它是自然景观与人文景观完美的结合，这就是康巴人喜爱山歌，喜爱昂叠的缘故。

© 1995-2004 Tsinghua Tongfang Optical Disc Co., Ltd. All rights reserved.